

A PROPÓSITO DE LA COMMEDIA DE DANTE EN LA TRADUCCIÓN CATALANA MEDIEVAL DE ANDREU FEBRER¹.

Antonio Contreras Martín
Universidad de Barcelona

I

En el horizonte literario y cultural europeo, existe un antes y un después de la *Commedia* de Dante Alighieri. A sus cincuenta y seis años, Dante enfermo y alejado de su patria, Florencia, poco antes de morir a causa de unas fiebres, concluye esa obra, auténtica *suma* enciclopédica del saber².

La *Commedia*, en su lengua original o en forma de traducciones, adaptaciones o versiones, se difundió por Europa y fue objeto, en fecha temprana, de comentarios tendentes a aclarar el significado de su tupido tejido narrati-

¹ Este trabajo tiene su origen en A. Contreras Martín, M^a I. Andreu Lucas, «“A te convien tenere altro viaggio”. L’oportunitat de llegir plenament la *Commedia* de Dant en la traducció catalana d’Andreu Febrer», *IV Congrés Internacional de Traducció* (Maig, 1998), Facultat de Traducció i Interpretació, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

² La *Commedia* se redactó quizá, entre 1307 inicio del *Infierno* –acabado, posiblemente, en 1312– y 1321, fecha en que termina el *Paradiso*. El *Purgatorio* se terminó en 1314 ó 1315. Véase G. Petrochi [1983], *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

vo. Se iniciaba así un viaje exegetico del poema dantesco, que actualmente aún continúa, y al que estas páginas desean sumarse. Para ello, nos detendremos en el estudio de la traducción catalana hecha por Andreu Febrer en el primer tercio del siglo XV, a fin, por un lado, de fijar qué relación se establece entre el texto original y la traducción; y, por el otro, para incardinarla en el arte de traducir en el Medievo, y, de ese modo, proceder a su interpretación a partir del análisis de las apóstrofes y del *yo* poético.

II

Al llevar a cabo el estudio de la historia de la traducción en la Edad Media en la Península Ibérica, que actualmente se está elaborando³, al igual que en el resto de Europa⁴, y que debe acometerse desde una perspectiva teórico-práctica⁵, se plantea una serie de preguntas relativas tanto al acto de la creación como al de la recepción⁶.

La traducción medieval se caracteriza por la *pluralidad* de criterios que se documenta en lo tocante al método empleado, cuyos orígenes se sitúan en las transformaciones experimentadas por el arte de traducir en la Roma clásica.

³ Por lo que respecta a los estudios sobre la traducción en la Edad Media en la Península Ibérica, además de aquéllos que se han ocupado de cuestiones particulares, tan sólo contamos con cuatro obras de conjunto: P. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1985; V. García Yebra, «Traducciones hechas en España», *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española, 1985, pp. 55-102; L. Badía, «Traduccions al català dels segles XVI i XV i innovació cultural i literària», *Estudi General: Llengua i Literatura de l'Edat Mitjana al Renaixement*, 11 (1991-1992), pp. 31-50; y J. Rubio Tovar, «Algunas características de las traducciones medievales», *Revista de Literatura Medieval*, 9 (1997), pp. 197-243.

⁴ Véase Cl. Buridant, «*Translatio medievalis*: Théorie et pratique de la traduction médiévale», *Travaux de linguistique et de littérature*, 21 (1983), pp. 81-136.

⁵ Véase M. Morreale, «Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media», *Revista de Literatura*, 16 (1959), pp. 3-10.

⁶ Las preguntas relativas al acto de la creación son: qué obra[s] se traduce[n], quién[es] se encarga[n] de traducirla[s], desde qué lengua[s] es/son traducida[s] y cómo se traduce[n]; y las que se refieren al acto de la recepción: con qué fin[es] se realiza[n] una[s] traducción[es] y para quién[es] se lleva[n] a cabo.

sica, así como en las actitudes adoptadas y expresadas por la Patrística⁷. Tuvo lugar una separación de lo que hasta aquel momento se había considerado como una unidad indelible (forma-contenido), lo que permitió que el traductor optase por mantenerse fiel al texto y realizar una traducción *Ad litteram* u ocuparse sólo del sentido y ejecutarla *Ad sensum*⁸, hasta que en el siglo XV se produjo una profunda revisión del arte de traducir que culminó con la recuperación del antiguo criterio de *Aemulatio*, es decir, la traducción artística⁹.

La complejidad y variedad de las traducciones medievales ha dado lugar a que la distinción tradicional entre *Ad litteram* o *Ad sensum* y la consiguiente clasificación en *Traducción*, *Versión* o *Adaptación* devengan imprecisas y se haya recurrido a adoptar términos pertenecientes a la teoría de la deconstrucción textual, y así, se hable de *hipertexto* (el nuevo texto), *hipotexto* (el texto original) e *intérprete-autor-creador* (el traductor)¹⁰, para fijar la relación que se establece entre el original y el texto meta.

Sin embargo, a fin de proceder a una simplificación de la relación que existe entre ambos, siempre y cuando se observe distancia entre ellos, resulta adecuado emplear la propuesta bloomiana, según la cual es dable establecer que entre el original y el texto meta se produce un *clinamen*, si el traductor se desvía del original allí donde considera que debería corregirse y lleva a cabo un brusco desvío revisionista¹¹; o una *tessera*, si el traductor lee antitéticamente la obra y la completa, y a pesar de conservar sus términos, logra otro significado, en un intento de ir más allá del autor. Considerados desde esta perspectiva, los cambios a que pueda someterse un texto al ser traducido, son consecuencia de un acto voluntario, por parte del traductor, que en lugar de comportarse como tal actúa como creador –poeta o narrador–. A partir de

⁷ Véase R. Morse, *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation, and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁸ Véase R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁹ Véase G. Folena, *Volgarizzare e traduire*, Torino, Einaudi, 1991.

¹⁰ Véase J. Gómez Montero, *Literatura caballerescas en España e Italia (1483-1542). El Espejo de cavallería (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992.

¹¹ Véase H. Bloom [1973], *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 15.

este postulado, se puede acometer el análisis de las traducciones de la *Commedia* realizadas en el ámbito hispánico durante el Medievo.

Al menos en tres ocasiones, dos parciales en castellano, las de Enrique de Villena y Pedro Fernández de Villegas, y una íntegra en catalán, la de Andreu Febrer, se virtió la *Commedia* de Dante en la Península Ibérica durante el siglo XV. Cada una de ellas representa un modo distinto de concebir la labor de traductor¹².

La traducción de Enrique de Villena, dirigida al Marqués de Santillana, se reduce al *Infierno* (octubre, 1428)¹³, y, en realidad, no es más que una *glosa*, como se observa, por ejemplo, por su disposición textual, cuyo fin es facilitar y aclarar la lectura del texto italiano. Por eso, y dada su actitud «literalizante» no se tienen en cuenta ni el estilo ni la unidad oracional¹⁴.

Por su parte, Pedro Fernández de Villegas tradujo tan sólo también el *Infierno*¹⁵ y lo hizo por encargo de doña Juana de Aragón, Duquesa de Frías y Condesa de Haro¹⁶. Su versión fue publicada por primera y única vez en Burgos en 1515, y a cargo de Fadrique Alemán de Basilea¹⁷. Todos los

¹² Para la difusión de la obra de Dante resulta útil A. Farinelli, *Dante in Ispagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Filli Bocca, 1922, pp. 31-195.

¹³ La obra se conserva en el Ms. 10186 Biblioteca Nacional de Madrid. Véase M. Schiff, «La première traduction spagnola de la Divine Comédie», *Homenaje a Menéndez Pelayo*, 2 vols., Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, tomo I, pp. 269-307, y *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Chalons-sur-Saone, Imprime Française et Orientale, 1905; y J. A. Pascual, *La traducción de la «Divina Comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

¹⁴ En palabras de J. A. Pascual, *ob. cit.*, p. 17.

¹⁵ Sobre la traducción de Pedro Fernández de Villegas, véase A. Beltrani, «Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima Cantica della *Divina Commedia*», *Giornale Dantesco*, 23 (1915), pp. 254-283; y M^a I. Andreu Lucas, *La amplificación en el «Infierno» de Dante traducido por Pedro Fernández de Villegas (Burgos 1515)* (tesis doctoral inédita), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995, y «Traducir el italiano de Dante en la Castilla del siglo XVI: el *Infierno* según Pedro Fernández de Villegas», *Actes del III Congrés Internacional de Traducció (Març, 1996)* (ed. Pilar Orero), Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 293-302.

¹⁶ Juana de Aragón era hija natural de Fernando el Católico y esposa del Condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco.

¹⁷ Asimismo, el texto poético se conserva también en el manuscrito CIV de la Hispanic Society of New York, lo que conduce a pensar que el proceso de traducción pudo haberse emprendido en un período anterior, probablemente a finales del siglo XV.

ejemplares conservados presentan el *Infierno*, traducido en coplas dodecasílabas de ocho versos, acompañado por un extenso comentario en prosa. El cambio estrófico, que subvierte la unidad ideológica del texto dantesco, y la presencia de numerosas ampliaciones de contenido permite que pueda catalogarse el trabajo de Fernández de Villegas como un caso de *clinamen*, generado, acaso, por el deseo de liberar una vocación poética, y, por lo tanto creadora, y de adaptar el texto a la traducción literaria y cultural de la comunidad receptora: Castilla.

El primero de agosto de 1429, Andreu Febrer¹⁸ concluía en Barcelona la primera traducción catalana en verso¹⁹ y la hacía en tercetos endecasílabos de rimas alternadas²⁰.

Esta traducción se caracteriza por su extraordinaria fidelidad²¹ y ha sido califi-

¹⁸ Sobre la biografía de Andreu Febrer (hacia 1375-1444?), véase A. Febrer, *Poesies* (ed. M. de Riquer), Barcelona, Barcino, 1951, pp. 5-60 y 129-163; F. Vendrell, «La corte literaria de Alfonso V de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, 19 (1932), pp. 85-100, 388-405, 468-484, 584-607, 733-747, y *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), pp. 68-92.

¹⁹ Se conserva tan sólo un manuscrito de esta obra el Ms. II-L-18 de la Biblioteca de El Escorial. El manuscrito es un códice de papel, fechado en la primera del siglo XV, de 21'5 x 29'2 cm. Consta de 273 folios, y faltan los folios 10 y 80, correspondientes a los versos 43-96 (Canto IV, *Infierno*) y 67-118 (Canto XXXI, *Infierno*). Está escrito en letra gótica de los primeros decenios del siglo XV. Las mayúsculas iniciales son alternativamente azules o rojas con ornamentos. Cada página contiene ocho o nueve tercetos. Los epígrafes están escritos con tinta roja. La encuadernación es tardía (siglo XVIII). Véase C. Vidal y Valenciano (ed.), *La Comedia de Dant Allighier (de Florença), trasladada de rims vulgars toscans en rims cathalans per N'ANDREU FEBRER (siglo XV)*, Barcelona, Librería Álvaro Verdaguer, 1878; y J. Closa Farrés, «Lo dolç cant: Entorn de la traducció de la Divina Comèdia de Dant Alighieri per Andreu Febrer (1429)», *Estudis de Llengua i Literatura*, XX, *Miscel·lània Joan Bastardas*, 4 vols., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, vol. 3, pp. 47-56.

²⁰ El poema de Dante está compuesto en tercetos encadenados de rimas alternadas. Numerosos errores de versificación provocan versos de eneasílabos y endecasílabos, que según el cómputo de la métrica italiana y española, corresponden respectivamente a decasílabos y dodecasílabos.

²¹ A juicio de C. Vidal Valenciano, «Imitadores, traductores y comentaristas españoles de la Divina Comedia», *Revista de España*, 10 (1869), pp. 217-234 y 517-533, p. 523; y de A. Badia i Margarit, «La versione de la *Divina Commedia* di Andreu Febrer (sec. XV) e la lingua catalana», *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Studi Romanici* (3-8 Aprile 1956), 2 vols., Firenze, Sansoni, vol. II. Prima Parte, pp. 3-35.

cada como demasiado subsidiaria respecto del original²²; aunque también se ha achacado escaso rigor a algunas de las soluciones febreranas, que la separan del texto italiano²³. Ahora bien, para valorar la labor de Febrer se debe estudiar e intentar establecer el texto base que pudo servirle de fuente, y, en consecuencia, es imprescindible el cotejo textual con las variantes de la *Commedia*²⁴.

La traducción de Febrer presenta coincidencias con variedad de manuscritos, explicables a causa, por un lado, del empleo de diferentes copias, debido a que en sus viajes se habría visto obligado a manejar copias distintas, y, por el otro, por el paso del tiempo, que puede implicar cambios en el texto desde el momento de su primera edición²⁵.

No obstante, el contraste del texto catalán con las variantes italianas, en aquellos casos en los que aparecen las apóstrofes al lector²⁶, corrobora que el texto usado por Febrer pertenecía a la familia a, rama b²⁷.

²² En opinión de C. Vidal Valenciano, «Imitadores, traductores y comentadores españoles de la Divina Comedia», op. cit. p. 524; y de R. D'Alós, «De la primitiva traducció catalana de la *Divina Comèdia*», *La Revista*, VII. 127 (1 gener), (1921), pp. 12-16, p. 12.

²³ Según A. Par, «Acotacions lingüístiques i d'estil a clàssichs menors catalans», *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*, 4 (1931), pp. 179-183.

²⁴ Como sostienen A. Gallina, «Una traduzione catalana quattrocentesca della *Divina Commedia*», *Filologia Romanza*, 4: 13 (1957), pp. 235-266; y M. Piccat, «La versione di Andreu Febrer della *Commedia* in connessione alla varia tradizione manoscritta del testo italiano», *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barroco. Atti di V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia 1992)* (ed. C. Romero, R. Arqués), Padova, Editoriale Programma, pp. 155-173.

²⁵ Como señala A. Gallina, «Una traduzione catalana quattrocentesca della *Divina Commedia*», ob. cit., p. 250.

²⁶ Las apóstrofes que reproducimos al final en Apéndice son: *Inferno* VIII, 94-96; IX, 61-63; XVI, 127-132; XX, 19-24; XXII, 118; XXV, 46-48; XXXIV, 22-27; *Purgatorio* VIII, 19-21; IX, 70-72; X, 106-111; XVII, 1-19; XXIX, 97-105; XXXI, 124-126; XXXIII, 136-141; y *Paradiso* II, 1-18; V, 109-114; IX, 10-12; X, 7-27; XIII, 1-12, XXII, 106-111. Véase E. Auerbach, «Dante's Addresses to the Reader», *Romance Philology*, 7 (1953-1954), pp. 268-279; y L. Spitzer, «The Addresses to the Reader in the *Commedia*», *Italica*, 32-33 (1955), pp. 143-156.

²⁷ Así, se documentan los siguientes casos: «nel suon de la parole maladette» (*Inferno*, VIII, 95), traducido como «al so de aquel maleyt parlament», que concuerda con la variante «al suon» (ms. *Co*, *Laur*, *Urb*); y «di più sàvere angosciosa carizia» (*Paradiso*, V, 111), vertida como «*de plus oir e angoxosa carícia*», correspondiente a «di piu udire» (ms. *Po*). Estos ejemplos confirman las opiniones de A. Gallina, «Una traduzione catalana quattrocentesca della *Divina Commedia*», ob. cit., y de M. Piccat, «La versione di Andreu Febrer della *Commedia* in connessione alla varia tradizione manoscritta del testo italiano», ob. cit.

III

Las apóstrofes, concebidas como interrupciones de la objetividad de la narración, cuyo fin es lograr la temporalización, desempeñan un papel determinante en la *Commedia*, ya que sin ellas el significado del discurso, que no es otro que la revelación teológica e histórica, es decir, la historicidad de la Verdad revelada²⁸, no se realizaría, y, por tanto, no existiría y sería imposible comprender en su totalidad el contenido del poema:

Si Déu lector, fruyt te leix pendre açí
de ta liçó, pença per tu mesés
com jo lo vis axut tenir poguí,
quant la nostra ymatge viu de prés
axí torta, que lo plorar dells ulls
les anques jus banyava per lo fes.
(*Infierno*, XX, 19-24)²⁹

(Si Dio ti lasci, lettore, prender frutto
di tua lezione, o pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che' l pianto di li occhi
le natiche bagnava per lo fesso)³⁰

El poeta-personaje³¹ por medio de las apóstrofes requiere al lector, para que éste repita la experiencia vivida por él:

²⁸ Como defiende A. C. Charity [1966], *Events and Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

²⁹ Todas las referencias al texto de Febrer proceden de Dant Alighieri, *Divina Comèdia. Versió catalana d'Andreu Febrer*, ed. A. Gallina, 6 vols., Barcelona, Barcino, 1974-1988.

³⁰ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (ed. G. Petrocchi), 3 vols., Milano, Mondadori, 1966.

³¹ Sobre Dante como poeta-personaje, véase G. Contini, «Dante como personaggio-poeta della *Commedia*», *Varianti e altra linguística*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 335-361.

O vós que sots en petiona barcha,
 desigosos de ascoltar, seguitz
 tras lo meu leny qui en cantant remarcha,
 tomats-vos-én als portz d'on etz partiz,
 e no us metatz en l'alt pèlech, que força,
 perdent a mi, romandrietz fallitz.
 (*Paradiso*, II, 1-6)

(O voi que siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti.)³²

como señala en *Epístola XIII* (a Cangrande della Scala)³³. De ese modo, la experiencia de Dante, entendida como un viaje a través de varios laberintos³⁴, que conducen inexorablemente al final que es Dios³⁵, que ya es pasado, se presenta al lector como futuro, y, así, éste tendrá la posibilidad de participar y conocer la Verdad revelada.

³² Otro ejemplo se halla en *Paradiso*, X, 7-27, que reproducimos en el Apéndice.

³³ Dante al ofrecer una explicación sobre el significado del *Paradiso* se presenta como puente entre Dios y la humanidad. Se convierte en el revelador de la excelsa experiencia que se le ha concedido vivir: «Propter quod patet quod omnis essentia et virtus procedat a prima, et intelligentie inferiores recipiant quasi a radiante, et reddant radios superioris ad suum inferius ad modum speculorum» ([21] 60), y que él comunica por medio de la expresión poética: «Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus» ([9] 27), en Dante Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1979, vol. V, tomo II, pp. 598-643.

³⁴ Como señala precisamente en los versos que abren la *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita» (*Inferno*, I, 1-3).

³⁵ Sobre la idea de laberinto, véase P. Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990.

El viaje de Dante es un itinerario poético, marcado por tres momentos que lo conforman (*Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*)³⁶, en el que la Verdad revelada se plasma en la poesía en la que forma y contenido son indisolubles. La forma es, como afirma en *De vulgari eloquentia*³⁷, la manifestación visual y auditiva de ideas, interpretables en diferentes niveles de significado –literal, alegórico, moral y anagógico–, como señala en *Convivio*³⁸. El auténtico significado del poema tan sólo se hace realidad mediante el acto de la lectura:

o vós q.havets los enteniments sans,
mirats bé la doctrina qui s'afonda
sota'l velam d'aquests versos strans.
(*Inferno*, IX, 61-62)

(O voi ch'avete li'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto'l velame de li versi strani.)

De una lectura, probablemente, en voz alta, en soledad o en compañía de un grupo de oyentes, que ofrezca al receptor el poema en su integridad y sin

³⁶ Como sostiene W. Franke: «the *Inferno* must be understood as a dramatization of the death of interpretation, as well as the necessary prelude to its resurrection in the *Purgatorio*, particularly in the form of poetry», y: «the *Paradiso* completes this journey of poetic, historical, and theological interpretation by the transcendence of time through language toward the vision of divinity», en W. Franke, *Dante's Interpretative Journey*, Chicago-London, Chicago University Press, 1996, pp. 92 y 224.

³⁷ «poesim recte consideremus: qui nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita» (II, iv 2), en Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed., trad. y notas de M. Rovira Soler, M. Gil Esteve, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

³⁸ Al comentar la *Canzone prima* en el *Trattato secondo*» expone: «le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quatro sensi. L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti], (II, I 2-3); «L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna», (II, I 3); «Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li letori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilidade di loro e di loro discenti», (II, I 5); «Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrassenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le supreme cose de l'eternal gloria», (II I 6); en Dante Alighieri [1980], *Convivio*, ed. P. Cudini, Milano, Garzanti, 1990.

alteración, pues de lo contrario resultaría imposible comprenderlo. De ahí, la importancia capital de una fiel traducción de la obra, dado que cualquier cambio sustancial la desvirtuaría.

Febrer trata con escrupuloso respeto la obra de Dante y manifiesta una actitud semejante a la que se defenderá en los círculos italianos humanistas a la hora de traducir un texto³⁹, es necesario mantenerse fiel al fondo y a la forma, es decir, asumir el principio de la *Aemulatio*. Llevado quizá por el entorno en que se movía –la corte napolitana de Alfonso V de Aragón⁴⁰–, Febrer separa claramente su tarea de traductor de la de poeta, como años más tarde hiciera Pedro Fernández de Villegas⁴¹. Andreu Febrer, al traducir fielmente la *Commedia*, brindó a los lectores catalanes del primer tercio del siglo XV la posibilidad de reproducir la experiencia de Dante, aunque en unos años en los que la figura de Petrarca se imponía ya lentamente.

³⁹ Preocupación y respeto que, a juicio de J. Rubió i Balaguer, se documenta también ya en algunas figuras de la Corona de Aragón cuatrocentista, en J. Rubió i Balaguer [1948], *De l'Edat mitjana al Renaixement*, Barcelona, Teide, 1979, 2ª ed., pp. 57-60. Para la recepción de las ideas humanistas en España véase M. Batllori, *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*, Barcelona, Ariel, 1987 y Á. Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.

⁴⁰ Sobre Alfonso V de Aragón, remitimos a A. Ryder, *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

⁴¹ La alteración a que P. Fernández de Villegas somete a las apóstrofes se ve en los siguientes ejemplos: «puesto miserables cabtibos vivientes / porque correys ciegos tras lo transitorio / do vedes tan publico escarnio y notorio / frenad apetitos tan desobedientes» (*Infierno*, VII, 11, 5-8); «abrid pues los ojos vivientes cuitados / mirad los tormentos de tantas maneras / que no son de burla mas mucho de veras / peores syn dubda que aquí demostrados» (*Infierno*, XIV, 22, 5-8); «tened los mortales orejas celosas / fuid las lisonjas que encienden los males / las obras si buenas seran o no tales / el seso lo juzgue no burlas dañosas» (*Infierno*, XVIII, 21, 5-8); y «sy aquello tu has visto lector se te mienbre» (*Infierno*, XXIX, 7, 7); en los que Villegas transforma el significado del original al ampliar el texto, a fin de instruir al lector, allí donde Dante no interpreta su propio poema.

APÉNDICE

En este apéndice, se recogen, en la traducción de Andreu Febrer y en italiano, todas las apóstrofes que aparecen en la obra.

Pensa, lactor si jo.m desconfortí
al so de aquel maleïe parlament;
que no.m pensé may retornar aquí.
(*Inferno*, VIII, 94-96)

Pensa, lettore, se io mi sconfortai
nel suon de le parole maladette,
ché non credeti ritornarci mai.

o vós q-havets los enteniments sans
mirats bé la doctrina qui s'afonda
sota-l velam d'aquests versos strans.
(*Inferno*, IX, 61-63)

O voi ch'avete li'ntelleti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

mas jo no puix ací; e pel notar
d'esta Comèdia, lector, te jur
sí grat al món de tots puxa gonyar,
que jo viu per cell àer gros e escur
venir notant una figura ensús,
meravellosa a cascun cor segur,
(*Inferno*, XVI, 127-132)

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettore, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro.

Si Déu, lector, fruyt te leix pendre aquí
de ta liçó, pença per tu mesés
com jo lo vist axut tenir poguí,
quant la nostra ymatge viu de prés
axí torta, que lo plor dells ulls
les anques jus banyava per lo fes.
(*Inferno*, XX, 19-24)

Se Dio ti lasci, lettore, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi
li natiche bagnava per lo fesso.

O tu ligs, hoges nova falsaia:
(*Inferno*, XXII, 118)

O tu che leggi, udirai nuovo ludo:

Si tu, lechtor, és ara a creure lent
ço que diré, no será meravella,
que jo viu qui-u a penes m'ó consent.
(*Inferno*, XXV, 46-48)

Se tu se'or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dir', non sarà maraviglia,
ché io che'l vidi, a pena il mi consento.

Si fuy gelat e mut, sença dir «hoc»,
no m'ó demant, lector, que no-u scriu,
per ço com tot parlar seria poch,

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettore, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.

Jo no morí ne romenguf jes viu;
pensa per tu, duymés, si est ginyós,
quin era jo, quant l'u ne l'altre-m viu.
(*Inferno*, XXXIV, 22-27)

Agua açí, lector, bé-lls ulls al ver,
que-ll vel és bé ar açi ten sotil
que-l trespasar dedins és leüger.
(*Purgatorio*, VIII, 19-21)

Lector, bé veus com jo ara exalç
la mi-obra, e per ço ab molta art
no-t maravels si jo axí l'encalç.
(*Purgatorio*, IX, 70-72)

Non vull, lector, que sies defalit
de bon propòsit per açò hoir,
Déu com vol que lo mal deute se quit.
No atenes la forma del martir:
pensa la fi, e c-a pejor na leig
ultra judici gran no pots venir.
(*Purgatorio* X, 106-111)

Menbre't, lector, si jamay en los Alpes
te pres fumasa per la qual vehesses
no autrement que per la pell fan talpes,
com, quand les vapós humides e spesses
esclari-se començen, la spera
del solell flacament entre per esses,
e serà la ymatge tua leugera
en compendre com reviu jo, si u fas,
lo sol primer, qui ja al pondre era.
Axí, junynt los meus ab lo fel pas
del mestre meu, fors de tal nuu isquí
als raigs ja morts en lo ribatge bas.
O fantasia qui-ns robes axí
algunes veus defors, qu-hom no s'avisa
e que sonassen mil trompes aquí
¿qui-t mou, si-l sens deffors res no-t divisa?
Mou a tu lum qui en lo cel s'informa,
per si o per voler qu-enjús previsa.
De l'impietat de ley qui mudà forma
(*Purgatorio*, XVII, 1-19)

Io non mori' e non rimasi vivo;
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'un e d'altro privo.

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che'l trapassar dentro è leggero.

Lettor, tu vedi be com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rinalzo.

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
com Dio vuol che'l debito si paghi.
Non attender la forma del martire:
pensa la succession; pensa ch'al peggio
oltre la gran sentenza non può ire.

Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe
to colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,
come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciansi, la spera
del sol debilmente entra per essi;
e fia la tua imagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era.
Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, uscì' fuor di tal nube
ai raggi morti già ne'bassi lidi.
O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Noveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.
De l'empiezza di lei che mutò forma

A descriure lur forma no met plus
 rimes, lector, qu'altre despens m'estreny,
 tant qu'en aquest no puix ésser diffús;
 mas lig Ezechiél, qui los depeny
 veure venir devers la freda part
 ab vent e-b nuu e-b foch ab tal enseny;
 e tals co·ls diu en lo seu primer cart,
 tal éran lla, saul qu'en les ales tench
 Johan ab mi, e de ley se depart.
(Purgatorio, XXIX, 97-105)

Pensa, lector, si jo-m maravellava,
 quand la cosa en si veyá star queta,
 e en l'ídola sua se transmutava.
(Purgatorio, XXI, 124-126)

Si plus hagués temps, lector, que no he
 d'escriure, jo sol cantaria a part
 lo beure dolç on may no-m sadollé;
 mas perquè ja és ple tot aquest cart
 ordit a aquesta càntica segonda,
 no-m lexa pus anar lo fren de l'art
(Purgatorio, XXXIII, 136-141)

O vós qui sòts en petitona barcha,
 desigosos de ascoltar, seguitz
 tras lo meu leny qui en cantant remarcha,
 tornats-vos-én als portz d'on etz partitz,
 e no us metatz en l'alt pèlech, que força,
 perdent a mi, romandrietz fallitz.
 L'aygua que jo navech no fo ma corsa;

Minerva spira, e Apol-lo -m conduitz,
 e noves Muçes me demostren l'Orsa.
 O vós fort pochi qu'adressàs los ulls tots
 per temps al pa dels àngels san, del qual
 viu hom açí no pas sadoll mas glotz,
 metre podetz segur per l'alta sal
 vostre naveig, servant dret lo meu solch
 denant l'aygua que-l timó fa equal.
 Cells gloriosos qu'anaren al Colch
 no s'admiraren tant com vós faretz,
 lors que Jason veheren fet bifolch.
(Paradiso, II, 1-18)

A descriver lor forme più non spargo
 rime, lettor; ch'altra spesa mi stringe,
 tanto ch'a questa non posso esser largo;
 ma leggi Ezechiel, che li dipigne
 come li vide da la fredda parte
 venir con vento e con nube e con igne;
 e quali i troverai ne le sue carte,
 tali eran quivi, salvo ch'a la penne
 Giovanni è meco e da lui si diparte.

Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta,
 e ne l'idolo suo si trasmutava.

S'io avessi, lettor, più spazio
 da scrivere, i' pur cantere' in parte
 lo dolce ver che mai non m'avria sazio;
 ma perché piene son tutte le carte
 ordite a questa cantica seconda,
 non mi lacia più ir lo fren de l'arte.

O voi che siete in piccioletta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettere in pelago, ché forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti.
 L'acqua ch'io prendo già mai non

[si corse;

Minerva spira, e conducerni Appollo,
 e nove Muse mi dimostran l'Orse.
 Voialtri pochi che drizzaste il collo
 per tempo al pan de li angeli, del quale
 vivesi qui ma non sen vien satollo,
 metter potete ben per l'alto sale
 vostro navigio, servando mio solco
 dinanzi a l'acqua chi ritorna eguale.
 Que' gloriosi che passaro al Colco
 non s'ammiraron come voi farete,
 quando Iasón vider fatto bifolco.

Pensa, lector, si ço qu-axí s'inícia
no procehís, quants de sus hagues prests
de plus oir e angoxosa carícia;
e veuràs per tu matex com d'aquests
m'era desig d'hoir lurs condicions,
sí com als ulls me foren manifets.
(*Paradiso*, V, 109-114)

Hay armas folls e factures cruels,
qui de tal bé torcets los vostres cors,
en vanitat dreçant los vostres zels!
(*Paradiso*, IX, 10-12)

Leva donques, lector, alt al cel tot
ton pensament ab mi, vers cella part
on l'u ab l'altro moviment se percot;
e comença lla comtemplar en l'art
del mestre aquell qui dintre de si l'ama
tant que jamay d'ella sos ulls no part.
E veuràs com de llasús se desrrama
lo cercle oblich que los planetes porta,
per satisfer al món llajús qui ls clama.
E si no fos la lur via axí torta,
molta virtut al cel seria en va,
e quax tota potència jus morta;
e si del dret fos pus o menys loyntà
lo departir, assay seria manch
e sus jus d'aquest orde mundà.
Ara-t roman, lector, sobre ton banch,
pensant après d'açò d'açí -s preliba
s-alegre vols esser abans que stanch.
Denant t'ó met: duymés per tu te ciba;
car a ssi torç tota la mia cura
aquell tractat d'on yo só fet ascriba.
(*Paradiso*, X, 7-27)

Imagín, qui desira entendre bé Imagini,
ço qu-are viu —e retenga l'ymatga,
mentre qu-ieu dic, com ferma roqua-s té—,
quinze steles qui en diversa plaga
il-lumínan lo cel de tant serén
que sobergua de l'èther tot compage:
imagín puy's lo Carro q auí-lsen

Pensa, lettore, se quel che qui s'inizia
non procedesse, come tu avresti
di più sapere angosciosa carizia;
e per te vederai come da questi
m'era in disio d'udir lor condizioni,
sì come a li occhi mi fur manifesti.

Ahí anime ingannate e fatture empie,
che da sì fatto ben torcete i cuori,
drizzando in vanità le vostre tempie!

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote;
e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei l'occhio non parte.
Vedi come da indi si dirama
l'oblico cerchio che i pianeti porta,
per sodisfare al mondo che li chiama.
Che se la strada lor non fosse torta,
molta virtù nel ciel sarebbe in vano,
e quasi ogne potenza qua giù morta;
e se dal dritto più o men lontano
fosse 'l partire, assai sarebbe manco
e giù e sù de l'ordine mondano.
Or ti riman, lettore, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba.

che bene intender cupe
quel ch'i' or vidi —e ritegna l'ímage,
mentre ch'io dico, come ferma rupe—,
quindici stelle che'n diverse plage
lo cielo avvivan di tanto sereno
che soperchia de l'aere ogne compage:
imagini quel carro a cu' il seno

del nostre cel basta la nuyt e-l jorn,
sí qu'al girar del timó meys no vén,
imagin més la boqua d'aquell com
qui-s comensa en punta de l'astel
a qui la prima roda va entorn,
(*Paradiso*, XIII, 1-12)

Sí yo retorn, lector, a aquell plasent
triumpho per lo qual jo plor espès
los meus peccats e-l pitz me bat sovent,
no haurias tu en tant tirat e mès
al foch lo dit, com jo viu aquell seny
qui seq lo Taur e fuy dins ell comprès.
(*Paradiso*, XXII, 106-111)

basta del nostro cielo e notte e giorno,
sì ch'al volger del temo non vien meno;
imagini la bocca di quel como
che si comincia in punta de lo stelo
a cui la prima rota va dintorno,

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
triunfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e'l petto mi percuoto,
tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.